



JOSÉ GIL. FOTOGRAFIA DE CARLOS CÉSAR, 2008 (CORTESIA: RELÓGIO D'ÁGUA EDITORES)

Considerado pela revista francesa *Le Nouvel Observateur* (Jan. 2005) como um dos “25 grands penseurs du monde entier”, José Gil (1939) é incontestavelmente um dos filósofos e ensaístas mais proeminentes da actualidade, com trabalhos fundamentais sobre temáticas tão diversas como o Corpo, a Dança, a Filosofia Política, a Literatura ou a Estética, publicados principalmente nas línguas francesa e portuguesa. Entre a vasta panóplia de obras publicadas de José Gil podemos destacar: *Métamorphoses du corps* (1985), *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (1987), *Corpo, Espaço e Poder* (1988), *O Espaço Interior* (1994), *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções* (1996), *Metamorfoses do Corpo* (1998 - 2ª ed.), *Movimento Total - O Corpo e a Dança* (2001), *Sem Título-escritos sobre Arte e Artistas* (2005). Discípulo e amigo de Gilles Deleuze, depois de ter sido aluno do filósofo francês leccionou

Filosofia no Liceu Misto de Pontoise (França) e exerceu funções de coordenador do departamento de Psicanálise e Filosofia da Universidade de Paris VIII. Actualmente lecciona na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde é professor catedrático. Exerceu docência também noutras universidades, como o Collège International de Philosophie (CIPh), em Paris, e a New School for Dance Development, em Amesterdão. Tem um vasto trabalho científico publicado em revistas especializadas e em enciclopédias, designadamente a *Encyclopédie de la Vie Française*, a *Enciclopédia Einaudi*, a *Análise* e os *Cadernos de Subjectividade* (S. Paulo, Brasil). Dirige, desde 1996, a Colecção de Filosofia da editora Relógio d'Água, e é membro de várias organizações, entre as quais o Gabinete de Filosofia do Conhecimento e o Cercle Culturel Senastianu Costa (França).

COM JOSÉ GIL

CONDUZIDA POR BRUNO MARQUES*

* Doutorando em História da Arte Contemporânea na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

Entre a miríade de campos de pesquisa em que José Gil se vem debruçando nos últimos anos, o que aqui nos merece particular interesse prende-se com um conjunto de escritos consignados ao tema do “retrato”. O primeiro é o ensaio intitulado “A auto-representação”, produzido para o catálogo da exposição *O Rosto da Máscara* (CCB, Maio 1994), no qual se discorre sobre problemáticas como a reflexividade especular da visão e a reversibilidade sensível do corpo, a latência permanente do olhar-corpo voyeurista-exibicionista, a representação/reabsorção do mundo como projecção do Eu, a relação do pintor com a pintura, a auto-representação como tema de si mesma e a relação pintura/campo transpictórico.

Segue-se o título “A construção da presença”, publicado no catálogo da mostra *O Impulso Alegórico - Retratos, paisagens, naturezas mortas* (coord. Manuel Valente Alves, ed. Ordem dos Médicos, Nov. 1998), em que, a propósito do *Retrato de uma Jovem* de Ghirlandaio, se demonstra como se processam os mecanismos de construção do *fascínio da presença da imagem pictural* assim como do *excesso da representação da presença*. Exercício *metafenomenológico*¹ de detecção de efeitos subtis, de sensações microscópicas, de percepções mínimas, mediante instrumentos de análise já anteriormente cunhados pelo autor, como são as *pequenas percepções* e as *imagens-nuas*².

Mais recentemente, surgido por ocasião da importante exposição *A Arte do Retrato - Quotidiano e Circunstância* (Museu Calouste Gulbenkian, Out. 1999-Jan. 2000), é de registar ainda o admirável ensaio “O retrato”. Contributo extraordinário que, dada a sua distinta abrangência erudita e poderosa desenvoltura teórica, merece ser considerado sem grandes riscos como um dos fundamentais textos jamais escritos sobre a temática. Talvez a sua pedra angular assente na definição mesma de “retrato” como *construção de um “eterno” enquanto obsessão estético-metafísica em sobreviver*

Entrevista

1. Cf. José Gil, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções. Estética e Metafenomenologia*. - Lisboa: Relógio d'Água, 1996, pp. 18-19: Na definição do projecto que subjaz a este livro, esclarece o autor que “não se trata já de fenomenologia, mas de metafenomenologia: o estudo do vastíssimo campo de fenómenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível. Metafenómenos que se definem como feixes de forças.”

2. De modo algo abreviado, no texto que aqui nos ocupa, o autor define a noção de “pequenas percepções” enquanto *unidades perceptíveis ínfimas*, «imperceptíveis» ou «insensíveis», cujas associações ou conjuntos dão origem às *macro-percepções*, e a noção de “imagens-nuas” como *imagens que nada dizem mas apelam para, e organizam, um sentido*. Para um entendimento mais preciso destes dois conceitos ver José Gil, *Idem*, pp. 19-22.

realmente à morte, na justa medida em que este *suspende o tempo, torna presente a ausência, “ressuscita” o modelo morto, porque o fixa numa imagem “viva”*.

Foi em particular esta formulação que motivou a presente entrevista que o Professor José Gil muito amavelmente nos concedeu³. Mas mais do que insistir na fixação de uma determinada noção, afirma-se aqui a necessidade de repensá-la, especialmente no quadro das profundas mutações preconizadas pela arte contemporânea no que ao retrato dizem respeito. Foram abordadas questões da máxima relevância relativamente ao actual debate sobre a temática, e que, de modo muito esquemático, perspectivam criticamente, por exemplo, os motivos da impossibilidade de, hoje, se poder retratar segundo os postulados do retrato clássico, os efeitos da queda da “velha metafísica do Eu, único e idêntico a si mesmo”; as desestruturações avançadas pelo pensamento em torno da Teoria do Género; a desmontagem moderna e contemporânea do retrato; e as vias que, por seu turno, apontam para a sua “reinvenção” na viragem do milénio.

1. O Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL, publica um número da sua revista especificamente dedicado ao tema do Retrato. Tendo por base os ensaios que escreveu sobre esta temática, peço que nos dê uma definição (sucinta) de “retrato”.

Uma definição sucinta do retrato? Com todas as dificuldades que põe a noção de “retrato moderno”, não é fácil. Do retrato em geral, ponhamos: é a captação, numa imagem, das forças de um rosto. Para uma definição do retrato clássico teria que se falar da “imagem mimética de uma face”, o mimetismo com o referente sendo assegurado pela representação (semelhança, identidade), ou pelo “título” que o designa.

2. No texto “A auto-representação”, invoca a situação em que Picasso, ao dar por terminado no fim da sua vida um célebre auto-retrato que se parece vagamente com uma caveira, sai do atelier dizendo: “Hoje, apanhei ali qualquer coisa”. No seu entender, o artista referia-se “a esse qualquer coisa de mais real que a vida e que toda a pintura procura.” No mesmo sentido, no ensaio “O retrato”, ao discorrer sobre o retrato Fayum, advoga que “a morte realiza a nossa verdade.” Porque é que a *verdade* do sujeito só encontra forma ou se torna captável pelo retrato, não na vida, mas justamente na *morte*, na não-presença, ou no *fim* – no *ocaso* – da existência física?

Referia-me, com essa frase, ao retrato Fayum, e às crenças na imortalidade da alma dos antigos Egípcios. Por outro lado, ao escrever que “a morte realiza a nossa verdade”, não estava a negar que a “nossa verdade” possa “encontrar forma” na vida, noutros modos de expressão. O que é a nossa verdade? Depois dos ataques a que a noção de verdade foi submetida pelos filósofos – De Nietzsche a Heidegger, a Foucault e Deleuze –, é melhor tomar certas precauções quando se a utiliza. Comparei

3. Entrevista efectuada mediante o método de troca de e-mails entre entrevistador e entrevistado.

a percepção real de um rosto (que esgueira o interior para apresentar signos sempre equívocos) com a sua imagem artística no retrato, que consegue abolir a equivocidade expressiva – tal como o “rosto da alma”, para além da vida, nos é dado pelo retrato Fayum. Mas é claro que a “nossa verdade” não é só realizada na morte, nas condições que descrevi. Um psicanalista francês, muito conhecido, costumava dizer: “São os nossos amores que revelam a nossa verdade”. Bela frase que significa, afinal, que os nossos amores põem a nu a nossa mentira, a falsidade da nossa relação, a ilusão da imagem que forjamos de nós mesmos. A verdade surge como o puro avesso do falso, não como qualquer coisa de positivo. Se o retrato dá a volta ao esgueire não seria então porque apresentaria uma verdade sem equívocos, mas porque levaria ao extremo um outro aspecto de que não falei no texto sobre “A arte do retrato”: é que os traços expressivos do rosto dizem as forças e os afectos como signos iminentes ao próprio expresso. Aquele sorriso não significa uma emoção separada, o escárnio, por exemplo, mas a emoção confunde-se com a forma de presença do seu signo, não é o escárnio em geral, mas aquele escárnio daquele sorriso. A expressão é imanente ao expresso – e isto no seio de uma relação geral de esgueire/ equívoco. É que o que se esgueira está aquém de todo o expresso, até porque compreende o inconsciente. O retrato não diz “a nossa verdade” sem véus, diz a singularidade desse buraco negro que é um rosto na paisagem. Ou melhor: a tensão, o intervalo, a diferença entre o buraco negro e a tendência contrária que tende a fazer proliferar os signos. Viria daí a força de um retrato: do que separa e une uma tendência para o sentido explícito e a tendência que tende a aboli-la. Poderíamos, no fundo, retomar as suas categorias: da tensão entre a presença e a infrapresença nasce a multiplicidade de forças que emanam de um retrato.

3. Se nos colocarmos, por exemplo, diante das *Sombras Projectadas* de pessoas/amigos que Lourdes Castro decalca (a partir de 1963/4) ou da iconografia de cartas de jogar que serve a Costa Pinheiro para compor a sua série de retratos de *Reis* de Portugal (1966), notamos que falha a *ilusão*, a *aparência* e a *iminência da fala como critérios do “retrato vivo”*. Estes “novos retratos” não entrarão em ruptura com o intento essencial que o Prof. José Gil prescreve – *a construção de um «eterno» enquanto obsessão estético-metafísica em sobreviver realmente à morte* –, na justa medida em que parecem definitivamente já não funcionar mais enquanto dispositivo que *suspende o tempo, torna presente a ausência, “ressuscita” o modelo morto, porque o fixa numa imagem “viva”*.

Não creio que se possa chamar “retratos” às *Sombras Projectadas* de Lourdes Castro ou às figuras dos *Reis* de Costa Pinheiro. Aparentemente, Lourdes Castro repete o gesto da filha de Busides que desenha o contorno de um rosto de perfil, reiterando o movimento que funda a pintura segundo o mito contado por Plínio. Mas uma tal leitura é, de certo modo, irônica – se bem que cheia de implicações. O que faz re-

almente Lourdes é transformar a sombra num produto, no estágio terminal de um processo, invertendo o sentido da “origem” segundo Plínio. Mas isso mesmo leva-a a reduzir a tensão da ausência/presença, ou da força/forma, ou do buraco negro/signo a uma única oposição: entre a sombra como buraco negro que tende a abolir toda a forma e a singularidade do contorno, que restitui os signos ausentes, a presença do rosto que tende a fazer viver a sombra como o seu prolongamento. Lourdes rebate o retrato inteiro sobre o contorno e a sombra, criando um novo tipo de signo ambíguo. Quanto a Costa Pinheiro, os seus *Reis* também não são retratos. Os referentes são os reis e as rainhas das cartas de jogar, e só os títulos dos quadros nos indicam que por detrás deles (e da pintura, como representação da representação) se designam personagens reais. A triangulação entre estes três elementos, os títulos, as cartas representadas e que ao mesmo tempo são supostas representar, cria um efeito múltiplo, satírico, “desmistificador”, que perturba, tanto mais que o referente real é um mito, um tempo mítico, uma história mitificada. A ideia, nos *Reis*, é fazer com que esse referente possa tornar-se a expressão ou o signo de um outro referente, o jogo de cartas. A troca incessante entre o referente real (as personagens históricas) e o referente “cartas de jogar” dá todo o poder crítico aos *Reis* de Costa Pinheiro. Mas de modo nenhum a representação de Dona Leonor Teles pretende retratá-la – só se for por alusão irónica ou por humor, aproveitando o simples facto que um traço, uma cor, por mais abstractos que sejam, são expressivos, ou susceptíveis de o ser – por associação, contágio simbólico ou analogia formal.

Não me parece, pois, que Lourdes ou Costa Pinheiro façam “retratos” ou queiram “retratar” – fixando, por exemplo, “numa imagem viva” D. Leonor Teles ou o referente de que se projectou ou recortou a sombra numa placa de matéria plástica.

4. Dissertando sobre o *modelo* do retrato, o Prof. José Gil aporta-se à “alma”, ao “interior” ou àquilo que mais trivialmente se costuma referir com a “personalidade do indivíduo”. (Refere que “O trabalho do artista consistirá em restituir numa imagem visível o modelo invisível.”). Como é que esta determinação reage quando confrontada, por exemplo, com o retrato da *Pop Art*. (Lembro-me da constelação de Marilyn de Andy Warhol, exaurida de qualquer *espessura* enquanto intensificação simbólica da *estampagem* que se desgasta, e que surge atestada no seguinte *statement*: “Já não há nada por detrás das minhas imagens, está tudo na superfície.”) Pensemos então no retrato da *pop art* enquanto metalinguagem: nele Warhol inscreve a lógica da mercadoria, do sujeito exibido pela publicidade que o aliena, desinvestido por ela da sua capacidade falante e desejante, acabando por pontuar uma denúncia dessa mesma conversão, do *ser* em alienação, para parecer anunciar já a passagem da imagem humanista ao *ser qualquer* teorizado por Agamben⁴. Subscrive este conjunto de nexos e articulações?

4. Cf. Giorgio Agamben, *A Comunidade que vem*. - Lisboa: Ed. Presença, 1993 (ed. original 1991), 41-42: “qualquer é uma semelhança sem arquétipo, isto é, uma *Ideia*. Por isso [...] a beleza perfeitamente substituível do corpo tecnificado não tem já nada a ver com o aparecimento de um *unicum*”, fenómeno que explica, seguindo o pensamento de Agamben, “o desaparecimento da figura humana das artes do nosso tempo e o declínio do retrato” (ainda que o pensador ressalve que “para apreender a «qualqueridade» é necessária a objectiva fotográfica.”).

No fundo, o que está subentendido no meu texto é a dificuldade em fazer retratos, hoje. Como indica, as “posições críticas” contra o retrato multiplicam-se. Porquê? No meu entender, não é tanto pela insuficiência dos meios (pintura) como pela transformação da percepção do Outro (e de Si mesmo), em particular do rosto do Outro (e do seu próprio rosto). Porque o retrato clássico implicava dois factores essenciais evidentes: primeiro, a unidade, a identidade e a unicidade do retratado enquanto indivíduo deviam ser restituídos; segundo, esses atributos deviam ser focalizados na representação do rosto. Por isso o retrato exprimia a sua “alma” ou “personalidade”. Toda uma ontologia do ser singular suportava a legitimidade da representação (semelhança, analogia, identidade) no acto de retratar. Quando a cabeça, os ombros, o busto ou ainda o corpo inteiro (a cavalo, ou noutro contexto) pertenciam ao retrato eram ainda a cabeça e o rosto que constituíam uma “parte-total” como diriam Husserl e Merleau-Ponty, do indivíduo completo. A cabeça aparecia como metonímia do corpo inteiro. Ora estas duas condições que o retrato clássico pressupunha foram destruídas pela modernidade – não só pelo abstraccionismo e pela fotografia, mas pela própria maneira como todas as correntes modernistas e vanguardistas tratavam o corpo. Repare como Malévitch destruiu a imagem mimética: apagando, com o *Quadrado Negro*, o espaço do “ícone” – porque a cabeça era a metonímia do corpo e do mundo. Mais fundamentalmente, a arte moderna tirou a organicidade à representação do corpo, desmembrando-o, analisando-o e expondo as suas partes disjuntas. A crítica da representação focalizou-se, em muitos artistas, na imagem do corpo (do cubismo a Bacon). Se a representação orgânica do corpo explodiu, então a cabeça deixou de valer pelo indivíduo total (o que é muito claro em certos quadros de Magritte, por exemplo). Numa palavra, a identidade e a unicidade do sujeito foram estilhaçadas e, com elas, a sua expressão no retrato. Descobriu-se um sujeito múltiplo, virtual, com um corpo de órgãos virtuais, um corpo em devir (devires-animais e minerais em Max Ernst, devir-matéria em Beuys, etc). É certamente neste contexto que os “retratos” de Warhol devem ser vistos: são outras tantas manifestações da impossibilidade de representar uma identidade (onto-psicológica) una, um fundo ou um interior coeso e unificador (um Eu, uma “alma”). O fundo desapareceu, só há imagens à superfície porque só há multiplicidades e movimentos de figuras heterogêneas. Para o conseguir, Warhol multiplica as séries de rostos de personagens mediaticamente auráticas. Por isso ele joga tanto com a imagem publicitária. Para mostrar como hoje se tornou impossível retratar segundo os postulados do retrato clássico, bastaria, afinal, perguntar: como retratar mimeticamente um esquizofrénico? Mas não só os esquizofrénicos perderam a identidade. Nós também, porque somos múltiplos, em devir, em desmoronamento e reconstrução de identidades construídas e sedimentadas, em júbilo de dissolução do eu, etc.

Na desmontagem moderna e contemporânea do retrato, desponta sim, aqui e ali, a figura do ser qualquer de Agamben. Mas isso levar-nos-ia demasiado longe, nestas observações sobre as transformações do retrato.

5. a-) Para este debate, importaria convocar uma quantidade considerável de posições críticas que apontam para o carácter “obsoleto” do retrato, defendendo-se, por conseguinte, a passagem para a noção de “rostro”. (Cito apenas dois momentos significativos desta história recente: o projecto *À Visage Découvert* da Fondation Cartier (1992)⁵ e a exposição *About Face. Photography and the Death of the Portrait / Cara a Cara* (2003)⁶. No seu entender, em que medida subscreve a operacionalidade da noção de “rostro” por oposição ao “retrato” (levando em conta as diferenças dos dois casos aqui supracitados), e se corrobora a ideia de que esta *nova* noção comprova efectivamente a obsolescência/letargia do primeiro.

b-) Sem desenvolver muito a questão, a páginas tantas, advoga (1) que não é tão certo dizer-se que a fotografia matou o retrato pictórico, e (2) que a arte do retrato está (ainda) por reinventar. Quais são as coordenadas que nos poderão orientar na tarefa de destrinçar os modos pelos quais se pode processar essa “(re)invenção”? Considerando-se sobretudo o auto-retrato (em vez do retrato, da imagem do Outro) e a fotografia (em vez da pintura), fala-se da identidade pessoal já não como atributo dado *a priori* (fixada num ente estabilizado), mas como *efeito*, portanto, *produzida* ou *gerada*. Para esse auto-retrato enquanto dismantelador dos pressupostos da “essencialidade”, a série *Film Stills* de Cindy Sherman é um exemplo paradigmático ao demonstrar o novo carácter constitutivo do sujeito: o “fazer-se” através dos *actos de representação*. Como poderemos equacionar este entendimento no âmbito da problemática da transformação/reinvenção do “retrato”?

c-) Gilbert Lascault, debruçando-se sobre o “retrato contemporâneo”, caracteriza uma situação em que “vale tudo”⁷. Ao nível da teoria e história dos “géneros”, passa-se *da suprema distinção para a máxima indistinção*, ou seja, quando “tudo é permitido”, não se cai inevitavelmente na situação-paradigma da *indiferenciação*? (Sendo que a *indiferença* ante as *diferenças específicas* de cada “género” cresce com a redução das fronteiras que os delimitavam.) Mais recentemente, Francisco Serraller dissertando sobre o papel do género na arte contemporânea promove a ideia de que este “ya nunca es nada en sí, ni por sí, sino precisamente en tanto que ‘fluido’, algo en permanente tránsito: nunca, por tanto, «género», sino propiamente ‘transgénero’ o constante transgresión de cualquier género.”⁸ A contracorrente, Derrida, ao abordar o estatuto e função da “Lei do género” em literatura, advoga que nenhuma obra existe sem referência àquela lei, e, no entanto, o seu próprio estatuto implica que ela se lhe não subordine mas que a *desloque* ao afirmá-la.⁹ Atendendo aos enunciados

5. Para apropriar as próprias palavras de Jean Loisy (“Préface” in *À Visage Découvert*. - Paris, Fondation Cartier / Flamiron, 1992, pp. 11-12) que figuram na apresentação do projecto *À Visage Découvert*: «Le visage est approché par opposition au portrait. C’est-à-dire par opposition à la présentation d’un personnage saisi dans son contexte selon une conception mimétique de la ressemblance. Notre vision se construit selon un rapport au visible et à l’être plus proche de la phrase d’Emmanuel Levinas: ‘La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage est ce qui ne s’y réduit pas.’ Levinas ajoute: ‘Le visage est signification et signification sans contexte’. Cette signification concerne chacun, bien au-delà du portrait d’un individu et en dehors de toute ressemblance ou similitude avec le modèle.»

6. Um número substancial de produtores contemporâneos de imagem - veja-se os trabalhos de fotógrafos como Thomas Ruff, Alison Jackson, David, Nancy Burson, van Lawick & Muller, Orlan, Gary Schneider, John Hilliard e etc. - são, em todos os aspectos, extremamente diversificados, mas unânimes no seu repúdio pelo retrato convencional, considerando-o esmagado sob o peso de velhas convenções e pressupostos já descredenciados. Advoga A. William Ewing, curador da exposição *Cara a Cara* (2003), que “Assume-se e rejeita-se como mito a crença ainda fervorosa de que um retrato bem conseguido capta e revela a essência, o ser interior - a alma do sujeito retrato.” Cf. William Ewing, “De Caras! O retrato está morto! Viva a cara!” in *Cara a Cara*. (jornal da exp.) - Exposição de Fotografia, Galeria 1, Culturgeste/Musée de l’Elysée, 12 Out. - 28 Dez. 2003. (Publicado originalmente com o título “The Faces in the Mirror” in *About Face. Photography and the Death of the Portrait*. (cat. exp.) - Lausanne: Musée de l’Elysée, 2003.)

7. Cf. Gilbert Lascault, “Portraits” in “Du Visage”, Presses Universitaires de Lille, 1982 (reeditado in *Le Portrait dans l’Art Contemporain 1945-1992*. [cat. exp.] - Nice: Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain, 3 juillet - 27 septembre 1992, pp. 45-46.) Nota este autor que «Tout est permis avec les têtes; tout est permis avec le passé de l’art [...] Les blasphèmes pictu-

raux s'effectuent d'ailleurs souvent à partir de portraits: ajouter une moustache à la Joconde, faire tourner la tête à Van Gogh.».

8. Francisco Calvo Serraller, *Los Géneros La Pintura*. - Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2005, p. 365.

9. Cf. Jacques Derrida, "La loi du genre" in *Parages*. Paris: Galilée, 1986, pp. 249-287.

supracitados, como devemos pensar o "gênero" (a Teoria do Gênero) no contexto da arte contemporânea?

d-) Pegando nos casos de Lourdes Castro e de Costa Pinheiro que citei anteriormente, quando as categorias da *identidade* e da *unidade* apenas à Teoria do Gênero "clássica" – assente na ideia de tipologia de relação entre esquema e motivo para cumprir uma *função específica* – são exemplarmente atacadas, transgredidas, parece passar-se de um antigo paradigma fixado pela Academia para uma espécie de agente regulador *ambíguo* ou elástico, forma de concordância dupla ou indiferenciada. Como pensar o enfraquecimento da força reguladora *do gênero* na situação dos Anos 60: poderemos aqui invocar o mesmo esforço (de Deleuze) para pensar a *diferença* para além da *negatividade*, salientando a ineficácia do uso de uma identidade prévia, como determinação de superfície homogênea? Não devemos atender à ideia da "dissolução do gênero" (a sua suposta "indefinição") como uma maneira mais ou menos "lúcida" de entender a falência dos últimos resíduos de uma *velha* "ordem" – falo aqui do laço estreito que unia a ordem Acadêmica (neo-platônica) à Metafísica –; e que a arte dos anos 60 não consiste em romper absolutamente com essa ordem, mas ao expô-la em crise, não regista os seus pontos não só de derrube mas de ruptura, entrevedo assim as novas possibilidades que tal crise poderia abrir?

Quando se fala em "arte contemporânea" entra-se logo numa zona de incerteza e indeterminação. Não há periodicidade estabelecida, vivemos ainda num tempo de transição em que coexistem imagens do segundo modernismo, do pós-modernismo dos anos 80 e de qualquer coisa que está nascendo (desde há mais de dez anos para cá) e que se vai afirmando com características distintas das épocas recentes (anos 80 e 90). Mas por enquanto, nos ensaios sobre, como nas exposições de "arte contemporânea" põe-se tudo no mesmo saco. E ninguém sabe ao certo o que é a *nossa* arte contemporânea. Esta indefinição (ou "confusão") radica, em parte, na sobreposição de camadas temporais que formam hoje o presente. Todos os presentes foram, ou melhor, constituíram épocas "contemporâneas" para os que neles viviam, e em todas elas coexistiram camadas diversas de passado, de presente e de futuro. Mas jamais, talvez, a densidade e a pluralidade dessas camadas foram tão grandes como agora. Isto tem a ver com a acumulação de imagens por um lado, e por outro com a velocidade cada vez maior da transformação da realidade em imagem (na nossa percepção e nos factos). Nunca o contemporâneo resultou tão fortemente da contracção dessas imagens num presente com uma realidade cada vez mais fugidia. Este factor – e outros – tornam difícil a caracterização da "arte contemporânea". Para dizer que as observações de Gilbert Lascaux que refere são talvez prematuras. Porquê? Porque, paradoxalmente, o contemporâneo de hoje tarda a formar-se. (Repare que o con-

temporâneo não é um tempo cronológico, empírico, como o presente, mas um tempo “transcendental”, condição de possibilidade de uma obra de arte, por exemplo, poder ser dita “não datada”, descobrindo possíveis e virtuais que constituem o “hoje” como abertura ao futuro novo. O contemporâneo é um tempo comum que abre, de direito, o actual ao futuro, é o futuro-actual ou futuro-do-presente que constitui presentemente o presente).

Não creio, pois, que o “retrato contemporâneo” se caracterize por uma situação em que “vale tudo”, à maneira como Thierry de Duve descrevia o eclectismo da arte contemporânea. O “vale tudo” significa, provavelmente, que já nada vale da mesma maneira ou, implicitamente, que já nada vale nada (quer dizer, “universalmente”: repare-se no gosto pela blasfêmia de muitas obras contemporâneas). Curiosamente, o “retrato contemporâneo” retoma, sob outros regimes da representação que não o do mimetismo, algumas das desmontagens que a arte moderna experimentou (Bacon, o 2º Malévitch, Giacometti, por exemplo). E nisso estou de acordo consigo e com Francisco Serraller: a estética da diferença (contra a da expressão de uma identidade una) contribuiu para a crítica da Teoria dos Gêneros. Estes, hoje, tendem a dissolver-se no movimento de passagem, no “entre-dois”, na “hibridação” que os sobrepõe, confunde, combina, transforma. Interessa mais a tensão do movimento diferenciante do que o ponto de chegada ou o ponto de partida. No que diz respeito ao retrato, uma característica da arte contemporânea (dessa que está nascendo) é a violação da oposição categorial interior/exterior (respeitada pela arte moderna, mesmo quando abolia simplesmente o interior). Pela primeira vez, talvez, na história da arte, o interior – como o interior dos corpos – é trazido sistematicamente à superfície do visível. Sondagens do corpo por raios X, endoscopias, Tacs, etc, tornaram-se meios comuns de formar imagens artísticas das vísceras ou do esqueleto; mas também do interior das coisas, das paredes e das plantas. Um crânio com óculos numa placa de raios X é um retrato? Claro que não, no sentido clássico. Nem pela “matéria de expressão” nem pela relação expresso (interior) / expressão (imagem) que mudou realmente. A sondagem contemporânea do interior inverte, em parte, a ordem de subordinação clássica do exterior ao interior, tornando este último o plano de expressão (e supostamente de verdade) de um sentido singular e humano que, anteriormente, líamos claramente na imagem exterior visível. A transformação do exterior expressivo (pela tatuagem, piercing, pela fotografia, pela mutilação, pela imagem do monstro, pela cirurgia estética – Orlan) e a apresentação de um interior esvaziado ou sem mistério, cria uma tensão nova, própria da arte contemporânea. As noções de singularidade e de individuação mudam: se alguma coisa se exprime ainda da unidade clássica nestas imagens a que já não se podem chamar “retratos”, é a “inquietante estranheza” do que nos era familiar e que deixou de o ser. O retrato vai desaparecer ou será “reinventado”? No fundo, não sei. Sei apenas que, se o rosto retomar importância, será de outra maneira, sob outros regimes de imagem e matéria, que surgirá na arte: em relação com forças naturais, impessoais, cósmicas, inconscientes e outras. Novas formas de subjectivação estão a aparecer – e muitas delas já tiveram tradução artística, como em *Film Stills* de Cindy Sherman, que cita. Mesmo as formas actuais, clássicas,

de retoma do gênero retrato já se desviam dos cânones tradicionais. As fotografias de Thomas Ruff, em grande plano, parodiam o retrato-expressão. A inexpressividade do rosto é, aliás, em muitos artistas contemporâneos, uma constante, que surge como o avesso simétrico da sondagem do fundo dos corpos: um rosto é uma parede, opõe uma barragem à interpretação dos signos. (Neste aspecto lembremo-nos da célebre e impressionante *Family Tree*, de 2001, de Zhang Huan, em que a expressividade é substituída por caracteres chineses-tatuagens que progressivamente cobrem de negro o rosto).

Mais uma vez, o que vem aí? Haverá rostos, sim, haverá corpos, haverá movimento e forças múltiplas. Mas “retratos”, sustentados por uma velha metafísica do Eu, único e idêntico a si mesmo, à volta do qual girava um Mundo estável, orgânico e finalizado ... isso, parece-me que realmente acabou. ●

Muito obrigado.